

LOS SOBREVIVIENTES:
¿QUIÉN ESCRIBIÓ LA HISTORIA DE LOS OROZCO?



El intelecto relacionante de Alea, como sabemos, unido a su derecho inalienable a crear desde un determinado posicionamiento histórico, filosófico, social, cultural, artístico, hicieron de este maestro del cine cubano uno de los grandes del panorama fílmico iberoamericano. «Verdad de Perogrullo —me dirán— sobre todo para aquellos que advierten, desde

hace cuarenta y siete años, la vivaz inconmensurabilidad y trascendencia de *Memorias del subdesarrollo*».

Es por dicha razón que no creo ocioso partir, cuando de Titón se trata, de este axioma epítome de su quehacer. Más aún si la tentativa de mis líneas es acercarse a una pieza clave que articula su legado creativo. Un legado que, en el ámbito de la ficción, supo captar en acertada medida la potencialidad reflexiva del cineasta, conquistando el gesto cómplice del espectador y, con frecuencia, suscitando su hilaridad y su meditación.

Más allá de la calificación genérica dada a cada uno de sus trece largometrajes ficcionales, la virtud del ardid titoniano en este punto radica en su habilidad innata para superar el cine de género simultaneando, en una misma realización, dispositivos dramáticos y elementos de comedia con un equilibrio tragicómico apabullante. Pongamos por caso la obra de la que quiero hablarles, a mi juicio una de las más intrigantes de Alea, si no la más. En tono de comedia de personajes, en la que subyace o a la que se superpone

79

CUBANO

DE CINE

AÑOS

50

—como solía decir Rufo Caballero cuando definía toda buena comedia— una gran tragedia humana, esta propuesta cinematográfica hace detonar su umbral de ficción hasta lo indecible, y provoca que cualquier clasificación, ya sea comedia de humor negro, comedia del absurdo, comedia de personajes, entre otras, resulte en sentido estricto limitada para contenerla.

Por cuanto sé, estamos en presencia, además, de un filme que ganó el favor del público y de la crítica en general en los espacios nacionales e internacionales. «Una metáfora cuidadosamente elaborada, en la que nada se deja al azar»,²⁴ que muchos han considerado «un ejercicio de profundización respecto a las comedias anteriores de Alea»,²⁵ así como la culminación de «un ciclo de películas sobre nuestra historia». ²⁶ Estos son solo tres de los inúmeros criterios de expertos que aparecen cuando procuras un acercamiento a *Los sobrevivientes*.

No pretendo, por tanto, que sea decididamente revelador ni nuevo lo que aquí sigue escrito. Lo más honesto que he podido hacer es, tomando en cuenta lo escuchado y leído, ensayar mi propio itinerario crítico del filme, ante todo, desde la inefable experiencia receptiva de observarlo múltiples veces en activo.

El intrigante caso de Los sobrevivientes

Enero de 1978. Alea ajustaba detalles para comenzar a rodar su tercera comedia, que coincidía también en ser su segunda película en color y la primera que temáticamente activaba «una operación intelectual de involución en los estadios sociales»,²⁷ en tanto alteraba la lógica histórica de un grupo de sujetos que pone en crisis el principio de Marx sobre el desarrollo de las fuerzas productivas en las sociedades humanas. Es cierto que este tópico se inscribe dentro de las inquietudes del cineasta —percibidas en propuestas anteriores— en torno al universo burgués y su contrapunteo con el proceso posrevolucionario cubano de gestación y ordenamiento socioeconómi-

²⁴ Crítica publicada en *Variety*, Nueva York, 1979. Disponible en *Foro RebeldeMule*, <http://www.rebeldemule.org>. Consultado el 23 de julio de 2015.

²⁵ Cito esta idea de La Cumaná (apodo cariñoso que utilizábamos en mis tiempos de universidad para referirnos a la profesora Caridad Cumaná) que pertenece a un texto suyo sobre los nexos, las constantes y las diferencias entre las cuatro comedias de Titón. Recomiendo su lectura. Se titula «La eficacia intelectual de la risa» y aparece publicado en el libro *Coordenadas del cine cubano 1*, Cinemateca de Cuba, coordinador: Reynaldo González, Editorial Oriente, Santiago de Cuba, 2013, pp. 215-225.

²⁶ Juan Antonio García Borrero. «*Los sobrevivientes* (1978), de Tomás Gutiérrez Alea» (Fragmento de la biografía *Hasta cierto Titón*), publicado en el blog *Cine cubano, la pupila insomne* el 26 de enero de 2015.

²⁷ Caridad Cumaná. Ob. cit., p. 221.

cos; pero el tratamiento del tema en *Los sobrevivientes* ofrece asociaciones de un tipo diferente alrededor de estos acontecimientos ya conocidos.

¿En qué consisten estas asociaciones? En principio, en el desplazamiento del antagonismo esencial pasado-presente que encarna el par familia Orozco-Revolución, a la autosegregación de la que al mismo tiempo es victimaria y víctima esa familia. Razón que transmuta el conflicto político inicial en una cuestión fundamentalmente humana, donde es decisiva la incapacidad de estas personas para liberarse de los errores históricos de la clase o sistema del que provienen, atrofiados por la necesidad patológica de amar ciertos patrones de vida y no la vida en sí.

En medio de todo, lo interesante es cómo Titón sobrepasa la lectura etizante y panfletaria que podría haber generado en su historia el comportamiento atroz y divergente a la Revolución de los Orozco, y nos invita a un análisis sensible de la complejidad incómoda inherente a lo real, de la actitud mecanicista, la incivildad y la barbarie que acompañan muchas veces a clases sociales —cualquiera que estas sean, no solo la burguesa— nutridas de arraigados principios y buenos modales.

La familia del marqués de Peñaseca, don Sebastián Orozco, es un ejemplo de ello. De ascendencia criolla y aristocrática, y de un caudal económico potente como representante de la alta burguesía instalada en Cuba a la llegada del triunfo de 1959, esta casta de elegantes damas e instruidos señores ve sus bienes amenazados con las reformas y cambios que emprenden los revolucionarios. Como ellos suponen que las cosas volverán muy pronto a ser como antes, deciden enclaustrarse en su mansión e ignorar lo que estaba sucediendo afuera, con la pretensión de eludir además lo inexorable, el paso del tiempo.

De esta premisa parte la película, cuya escena inaugural es verdaderamente sintomática de todo lo que luego acontecerá. Pues no solo se las ingenia para mostrar a la mayoría de los personajes de la trama, al menos a los no pocos con un peso protagónico en este filme coral; sino también trasluce el tipo de representación intensa que como pauta regirá las situaciones dramáticas *in crescendo* de frenesí férvido hasta el paroxismo. La escena culmina presentando un componente esencial que cobra vida y deviene personaje único, donde ocurre cada acción de la fábula.

Como es obvio, se trata de la imponente mansión, no limitada a servir solo de casa a sus moradores. Para ellos, este espacio posee el carácter de fortaleza sitiada y resguardo simbólico ante «el castigo divino (la Revolución) que azota más allá del muro a todos los cubanos, por su corrupción y falta de principios».²⁸ Lo paradójico es cómo lo que se supone una fortaleza-refugio termina convirtiéndose en un claustro de encierro inhabitable, que acompaña

81

CUBANO

DE CINE

AÑOS

50

²⁸ Fragmento parafraseado del guion de *Los sobrevivientes*.

su degradación física con la depauperación moral de todos los personajes; incluso, de aquellos pocos que consiguen «sobrevivir a la muerte».

He aquí una sugestiva distinción en relación con la instancia de la muerte en *Los sobrevivientes*. A pesar de que es una constante en el discurrir lineal de sus acontecimientos, no se vuelve pretexto desencadenador de la acción, como suele suceder en muchos filmes; sino que su dimensión es básicamente simbólica. Expresa la sucesiva pérdida de las cosas, algunas lamentables y otras necesarias pero, en ambos casos, resultantes de un proceso de perenne construcción de ausencias y deformaciones, que culmina en ese acto antropofágico deliberado visto en el final de la historia.

Este universo de sentidos se erige misteriosamente detrás de un despliegue estético audaz, que manifiesta la involución histórica operada en lo argumental mediante una involución escenográfica muy coherente, cuyo diseño resulta ostensible gracias a la dirección fotográfica de Mario García Joya (Mayito). Sus planos generales y medios combinados de *zoom* con *dollys* refuerzan el distanciamiento que produce a ratos la película en el espectador, debido al patetismo atroz de los sucesos que cuenta.

Un rasgo caracterológico de Alea es la influencia que ejerce sobre los momentos cumbres de la trama. En esta imaginativa comedia, es evidente su dominio sobre el ritual de la cena, que se repite ocho veces a lo largo del filme para marcar el cambio regresivo de un estadio o situación dramática a la siguiente. Similar maestría ejerce casi siempre sobre las escenas de exposición y las de transición. Solo que aquí el alargamiento o regodeo en el tiempo de algunas de ellas las vuelve ingratas, y atenta contra el ritmo vertiginoso de la puesta en escena.

Lo contrario ocurre con el concierto de buenas actuaciones de dicha puesta, que cautiva en *si* sostenido la atención del público por su singular ejecución y gracia y, en especial, por el lucimiento interpretativo de Reinaldo Miravalles en el personaje de Vicente Cuervo, Vicente Revuelta como Julio Orozco, y Carlos Ruiz de la Tejera en el papel de Manuel Orozco. En cuanto a este último, es sustancial su función de personaje-narrador que quiebra, en un guiño ridículamente jocoso, la continuidad de la instancia narrativa en varios momentos de la diégesis. Al estilo de una crónica periodística con voz en *off* e imágenes fijas y en movimiento, escuchamos a Manuel contar la historia de lo que está ocurriendo. Este registro, que él incorpora al vetusto libro de la familia pleno de subjetividades y modificaciones en la naturaleza de los hechos, connota la voluntad de Titón de insistir una y otra vez en que la historia es de quien la escribe, y como deja muy claro el propio Manuel: «La historia de los Orozco la escriben los Orozco».²⁹

²⁹ Fragmento del guion de *Los sobrevivientes*.

No obstante este recurso y la aparente inverosimilitud de *Los sobrevivientes* —que dicho sea de paso supera con creces al cuento «Estatuas sepultadas», de Antonio Benítez Rojo, que lo inspiró—, me atrevo a asegurar que todo en este filme es puntualmente verdadero, pues su exacerbación no comporta un carácter de falsedad obvia, y más allá del desorden y el desbordamiento, lo más valioso es la sinceridad y la seriedad con que un delirio transgresor como el de Alea re-presentó, en medio de tanto absurdo, verdades históricas tan ciertas.

LEANNY MARLIET PINTADO INFANTE

83

CUBANO

DE CINE

AÑOS

50